

# Im Spannungsfeld von Musik, Erzählung, Biographie und Fiktion

## Erzählinstanzen in Alban Bergs *LYRISCHER SUITE*

---

NICOLE JOST-RÖSCH

»Goldchen, wie soll ich das alles erzählen?«<sup>1</sup> Beinahe floskelhaft klingt die Eingangsfrage, mit der Alban Berg einen Brief an seine Ehefrau Helene beginnt. Weit tiefergründiger erscheinen seine Worte, wenn der Kontext dieser Zeilen beachtet wird: Alban Berg schreibt sie 1925 aus Prag, wo er Unterkunft im Hause des Prager Industriellen Herbert Fuchs-Robettin gefunden hat. Wenige Stunden zuvor hat er dort Hanna Fuchs, die er später als »Unsterblich-Geliebte«<sup>2</sup> bezeichnen und der er mit der *LYRISCHEN SUITE FÜR STREICHQUARTETT* ein »kleines Denkmal [...] einer großen Liebe«<sup>3</sup> setzen wird, kennen gelernt.

Bergs Frage erhält vor diesem Hintergrund eine andere Fokussierung: Ungleich schwerer wiegt nun das Unausgesprochene. Das Verschwiegene erhält zudem bei Berg, der, wie Adorno konstatierte, einen Hang zur »unendlichen Geheimniskrämerei«<sup>4</sup> aufwies und dem sein Freund Soma Morgenstern eine große Freude am »Daigetzten«<sup>5</sup>, einer Art der Geschwätzigkeit, attestierte, eine weitere Komponente, die den Schwerpunkt auf den Komponisten, seine Art, sich auszudrücken, legt. Ein Mittel der Kommunikation, das Erzählen, wird in der Briefeöffnung sogleich manifestiert. Im Hinblick auf die *LYRISCHE SUITE* wird deutlich, dass dieser Wille zum Erzählen bei Berg über die Sprache hinaus in die Musik hineinreicht. Ohne die Frage nach musikalischer Narrativität in der Musik vorschnell oder gar abschließend beantworten zu wollen<sup>6</sup>, fällt dennoch auf, dass insbesondere im Falle Bergs eine besondere Disposition zum Erzählerischen gegeben ist,

die durch seinen biographischen Hintergrund Unterstützung erfährt. So entstammt er einer literarisch, musikalisch und künstlerisch sehr gebildeten Familie, die sich im Besitz einer »ausgezeichneten Bibliothek«<sup>7</sup> befand. Bergs große Liebe zur Literatur und zur Sprache zeigt sich schon früh und verbindet sich mit dem Wunsch, einmal Dichter zu werden. Aus seinen Jugendjahren finden sich Zeugnisse seiner eigenen literarischen Tätigkeit – so verfasst er Gedichte und kleine Dramen.<sup>8</sup> Später zeigt sich sein erzählerisches Talent beispielsweise in unzähligen Briefen – etwa an seine Frau, an seine Familie und an seine Freunde – und in den Bearbeitungen der Opernlibretti von *WOZZECK* und *LULU*.<sup>9</sup> Umso naheliegender scheint also die Annahme, dass diese Begabung auf Bergs kompositorische Aktivitäten Einfluss genommen haben könnte. Auch seine Neigung zur Selbstdarstellung und zur »Literarisierung seines Lebens«<sup>10</sup> scheint für eine fruchtbare Diskussion des Narrativen in Bergs Musik prädestiniert. Dennoch sind diese Zuschreibungen kritisch zu hinterfragen und in puncto narrativer Analyse nur bedingt nutzbar. Vielmehr gilt hier der Grundsatz, nicht allein literaturwissenschaftliche und strukturalistisch geprägte Methoden – wie es häufig Usus ist<sup>11</sup> – per Analogiebildung auf die Musik zu übertragen, sondern von der Musik selbst aus zu argumentieren. Auch die biographische Komponente, die in der Musikwissenschaft und der Narrativitätsforschung immer wieder in wechselndem Diskurs positioniert und bewertet wird, darf hier nicht außer Acht gelassen werden.

An dieser Stelle soll die Person des (musikalischen) Erzählers in den Fokus rücken, ergeben sich doch gerade im Falle Bergs dadurch diverse gewinnbringende Ansätze, denen im Folgenden nachgegangen werden soll. Wer ist der Erzähler? Verschiedenste Antworten auf diese Frage sind denkbar: Der Komponist, der seine Musik als eine Art narratives »Sprachrohr« für seine Geschichten nutzt, könnte ebenso wie der Interpret oder sogar der Rezipient – der das Werk hörend oder lesend wahrnimmt – zum Erzähler einer musikalischen Geschichte werden, wobei jede Antwortmöglichkeit die nachfolgende musiko-narratologische Interpretation beeinflussen würde und müsste. Zentral in einem musikwissenschaftlichen Kontext ist auch die Darstellung des Erzählers: Ist er dem Notentext bzw. der Musik als »Figur« eingeschrieben, kann man von einem »impliziten Erzähler« ausgehen? Und schließlich: Findet sich in einem musikalischen Werk überhaupt narratives »Personal«, also in die Geschichte eingebundene Personen oder Figuren, und welche Erzählinstanzen weist eine musikalische Narration auf?

Viel diskutiert in der (musikologisch-)narrativen Theoriebildung ist die Stellung sowie die Definition des Autors und der beteiligten Personen und Figuren im Erzählprozess.<sup>12</sup> Ausgehend vom spezifischen Fall, der Untersuchung der *LYRISCHEN SUITE* von Alban Berg, soll postuliert werden, dass ein aus mehreren Instanzen zusammengesetztes Beziehungsgeflecht Narrativität generiert. Bei diesen Instanzen handelt es sich um den Autor (oder Komponisten), den Erzähler (der nicht zwingend mit dem Autor gleichzusetzen ist und bei dem es sich um eine fiktive Figur oder eine reale Person handeln kann), narratives »Personal« sowie mindestens ein (fiktiver oder realer) Adressat. Inwieweit die etablierten narrativen Instanzen auf musikalisches Erzählen übertragbar sind, wird im Folgenden diskutiert. Die 1925/26 entstandene *LYRISCHE SUITE* für Streichquartett wird hier also unter der besonderen Beachtung der Erzählinstanzen in den Fokus genommen, um neben einer Annäherung an Bergs meistrezitiertes Werk auch einen erweiterten Zugang zu musikalischer Narrativität zu gewinnen.

## DER AUTOR

Der Autor oder Komponist ist der intellektuelle Schöpfer und Urheber eines (Noten-)Textes, der im Sinne eines übergreifenden anthropologischen Verständnisses als Mittel des persönlichen, kollektiven und kulturellen Ausdrucks einem kommunikativen Zweck dient.<sup>13</sup> Er trägt die Verantwortung für seinen (Noten-)Text und seine Musik, er bestimmt die kommunikative Intention<sup>14</sup> und schließlich auch die Form der Erzählung. Die Definition eines Autors oder auch Komponisten ist dabei noch weiter gefasst:<sup>15</sup> Er ist im sozio-kulturellen Kontext ein Vermittler von Handlungen, durch ihn werden spezifische kulturell-relevante Konzepte von Autorschaft entwickelt. Er ist die verbindende Instanz innerhalb der Beziehungen eines Werkes (*Œuvres*), fungiert als Referenzwert bei Epochen- oder Kanonzuschreibungen und bildet nicht zuletzt auch eine Vergleichsgröße für die Wertung und Bedeutung, die einem Werk zugesprochen wird.<sup>16</sup> In gängigen musiko-narratologischen Theorien wird der Komponist als zentral wahrgenommen: Er ist der Ton-Schöpfer und Urheber möglicher Narrativität im untersuchten Werk. Eine entsprechend starke Gewichtung wird darum der historischen Kontextualisierung des Komponisten zugesprochen sowie dem »Programm«, das seiner Musik zugrunde liegen kann. Andererseits wird in eini-

gen Theoriekonzepten jedoch die Funktion des Komponisten geschwächt, indem der Erzählvorgang beispielsweise an den Interpreten weitergegeben<sup>17</sup> oder erst durch den Einbezug des Rezipienten als solcher gedeutet werden kann.<sup>18</sup> Die Bedeutung des Komponisten und seines historischen Umfeldes beschränkt sich in der Betrachtung eines möglichen Zusammenhangs mit (musikalischer) Narrativität häufig darauf, die Beschäftigung mit ihr überhaupt zu rechtfertigen.<sup>19</sup> Nimmt man den Autor jedoch als Erzählinstanz ernst, so müssen in einem ersten Schritt seine Voraussetzungen und Hintergründe beleuchtet werden.

Die Frage nach musikalischer Narrativität in der Musik Alban Bergs ist eng mit den ästhetischen Überzeugungen der Zweiten Wiener Schule verbunden. Diese nimmt dabei einen Standpunkt ein, der von zwei Seiten, nämlich sowohl vom musikalischen Verständnis Hanslicks<sup>20</sup> als auch Wagners beeinflusst ist, womit die Frage nach einer musikalischen Narrativität Berechtigung erhält: Die neue Musik der zweiten Wiener Schule entsteht durch einen »Traditionsbruch vorwärts«<sup>21</sup>, durch den Wunsch, »eine uneingeschränkte musikalische Sprache«<sup>22</sup> zu entwickeln. In diesem »Vorwärts«-Denken bleibt die musikalische Tradition dennoch gewahrt – worauf Schönberg immer wieder (beispielsweise durch die Erklärung, er sei ein »Schüler Mozarts«<sup>23</sup>) hinweist. Vielmehr wird das »der Moderne innewohnende Fortschrittsprinzip von einem kontinuierlichen zu einem diskontinuierlichen verschärft und durch Umwälzungen in den Bereichen Harmonik, Rhythmik, Klangfarbe und Form«<sup>24</sup> in den jeweiligen Teilbereichen erneuert. Diese Rückbesinnung auf die musikalische Tradition bei gleichzeitiger Fortschrittsattitüde markiert das Spannungsfeld der beiden Pole des Musikverständnisses, das in den 1920er Jahren – in denen auch die *LYRISCHE SUITE* entstand – einen weiteren »Extrempunkt« durch »mannigfache Maßnahmen von Konstruktivität«<sup>25</sup> erreicht. In Orientierung an klassischen Mustern und »in Nachfolge der Wiener Klassiker«<sup>26</sup> wird nun innerhalb der klassizistischen Moderne und damit in enger Anlehnung an die von Hanslick vertretene Ästhetik nach neuen Wegen gesucht. Innerhalb der Wiener Schule nimmt gerade Berg mit seiner Literaturoper *WOZZECK* eine herausragende Stellung ein, die durch die Suche nach seinem ureigensten »Ton«<sup>27</sup> und neuen Mitteln, welche die Tonalität ersetzen oder ausgleichen können, geprägt ist, und die er schließlich im Aufbau und der Symmetrie des Dramas und der Wiederentdeckung »alter« Formen findet. Zudem wird Berg spätestens mit der Drucklegung von *WOZZECK* 1925 als etablierter Komponist – und nicht nur als Schönberg-



Schüler – betrachtet. Im selben Jahr entsteht auch seine erste rein dodekaphone Komposition, das Storm-Lied *SCHLIEßE MIR DIE AUGEN BEIDE*, das Berg Hertzka zum 25jährigen Bestehen der Universal Edition widmet.<sup>28</sup>

Diese Faktoren beeinflussen die *LYRISCHE SUITE*: In ihr bildet sich die Suche nach neuen musikalischen Mitteln und Formen – auch unter Verwendung der Dodekaphonie – ab. Zudem zeugt sie von Bergs durch *WOZZECK* erlangtem Selbstvertrauen, das ihn aus dem Schatten seines Lehrers heraustreten und ihn, auf der Suche nach seinem ureigensten »Ton«, immer neue Wege sowohl durch ein Vorausstreben als auch durch eine Rückwendung zur musikalischen »Tradition« beschreiten lässt.

## DIE ADRESSATEN

Mit den Adressaten – gemeint sind Leser, Hörer, das »Publikum« – einer (musikalischen) Narration ist eine weitere entscheidende Instanz benannt: Die Adressaten sind die vom Autor oder Komponisten intendierten »reader, [...] decoder, decipherer, interpreter of written (narrative) texts or, more generally, of any text in the broad sense of signifying matter«<sup>29</sup>, wie Gerald Prince ausführt. Unterschieden werden dabei reale und fiktive Adressaten wie auch intra- und extradiegetische Rezipienten.<sup>30</sup> Prince differenziert zudem reale, konkrete Leser und eine eher abstrakte (fiktive) Leserschaft, die u.a. den »idealen« Leser eines Autors darstellt, der grundsätzlich die Texte des Autors billigt, zu schätzen weiß und vor allem: seine Intentionen versteht.<sup>31</sup> Als aktive »Empfänger« und Rezipienten innerhalb eines Kommunikationsprozesses<sup>32</sup> können etwa die von Michael Riffaterre<sup>33</sup>, Stanley Fish<sup>34</sup> und Jonathan Culler<sup>35</sup> beschriebenen Leser verstanden werden, die in einen kreativen Prozess, einen Akt der Kommunikation mit dem Autor<sup>36</sup>, der über den Text möglich wird, einsteigen. Die genannten Modelle könnten dabei in weiten Teilen durchaus auch auf die Musik und einen idealen Hörer übertragbar sein. Der fiktive Adressat (und damit auch der fiktive Leser oder Hörer) »ist nichts anderes als das Schema der Erwartungen und Vorannahmen des Erzählers [des Autors oder des Komponisten]«<sup>37</sup> und kann explizit – durch deutliche Anrede innerhalb der Erzählung – oder implizit gestaltet werden. Wie in der literaturwissenschaftlichen Theorie<sup>38</sup> wird auch in musiko-narratologischen Modellen grundsätzlich (sowohl der fiktive als auch der reale) Rezipient als »Gegenüber« des Erzählers (weni-

ger des Komponisten) als immanenter Bestandteil des Erzählvorganges verstanden.<sup>39</sup> Herausragend aufgrund des Einbezugs des Adressaten ist Peter J. Rabinowitz rezipientenabhängiges Modell der »rhetorical narrative theory«<sup>40</sup>, das darauf basiert, dass »[...] literary and musical conventions lie as much in readers and listeners as in texts«.<sup>41</sup> Ähnliche Ausgangspunkte proklamieren beispielsweise auch Vincent Meelberg<sup>42</sup>, Werner Wolf<sup>43</sup> und John Neubauer<sup>44</sup>. Sie gehen davon aus, dass letztlich erst der Adressat die Erzählung als solche interpretieren und der Musik einen narrativen Grad zusprechen kann.

Welche Adressaten nun finden sich in der *LYRISCHEN SUITE*? Naheliegender sind zunächst zum einen der offizielle Widmungsträger des Werkes, also Alexander Zemlinsky, zum anderen die geheime Widmungsträgerin Hanna Fuchs. Beide, sowohl Zemlinsky als auch Fuchs, werden von Berg in der *LYRISCHEN SUITE* explizit benannt, mit beiden tritt er durch seine Musik in eine Form der Kommunikation ein. Diese erfolgt in beiden Fällen auf zweierlei Weise: zum einen in der Musik selbst, zum anderen durch quasi begleitende Briefe. Der Briefwechsel zwischen Zemlinsky und Berg soll an dieser Stelle nur flüchtig skizziert werden: Der erste Brief vom 8. November 1926 zeugt zunächst von der großen Freude Zemlinskys über die Widmung.<sup>45</sup> Zwei Monate später schreibt Zemlinsky – noch bevor er das Werk gehört oder die Partitur vor Augen gehabt hat<sup>46</sup> – über »eine gewisse Vorstellung«, die er sich von der *LYRISCHEN SUITE* bereits gemacht habe<sup>47</sup>, schließlich gibt er, ohne näher auf seine zuvor geäußerten Erwartungen einzugehen eine Rückmeldung<sup>48</sup> nach dem ersten Höreindruck, und drückt seine Freude über ein aus seiner *LYRISCHEN SYMPHONIE* entnommenes Zitat im 4. Satz aus, um sich Ende August dann für die erhaltene Partitur zu bedanken.<sup>49</sup> Die Briefe, insbesondere der vom 8. Januar 1920, der die Hörerwartung Zemlinskys – vor allem das »Lyrische«<sup>50</sup> betreffend – dokumentiert, machen deutlich, wie schon vor dem ersten Hören oder einem Studium der Partitur die Musik mit (vorläufig nur vorgestelltem) Inhalt »gefüllt« wird, was den Theorien Rabinowitzs, Meelbergs, Wolfs oder auch Neubauers von einem (voraus-)wissenden, damit ideal zu nennenden Leser konform geht. Das reale Hören offenbart Zemlinsky schließlich mit dem Zitat ein inhaltliches Moment – ob dieses für ihn als Adressat narrativ war, kann nicht entschieden werden, der textliche Inhalt des Zitates »Du bist mein eigen, mein eigen«, legt es aber nahe. Ob jedoch und inwiefern seine Erwartungen erfüllt wurden, ob Zemlinsky auch andere Zitate und mögli-

che narrative Spuren hörend erkannte<sup>51</sup> oder später beim Studium der Partitur entdeckte, geht aus dem Briefwechsel nicht hervor.

Die Kommunikation mit Hanna Fuchs ist hinsichtlich einer narrativen Deutung der *LYRISCHEN SUITE* zentral, so präsentiert Berg seiner Geliebten das Werk als Erzählung und erst dadurch wird eine eindeutige musikalisch-narrative Zuschreibung überhaupt möglich. Sowohl zahlreiche Briefe als auch die annotierte Partitur zeugen von Bergs Bemühen, Hanna diese musikalische Narration evident zu machen, sie von ihr zu überzeugen. Der Inhalt der Briefe wurde in der Forschung bereits breit besprochen,<sup>52</sup> so dass hier nur wenige Stellen beispielhaft knapp umrissen seien: Schon der erste Brief, in dem Alban Hanna über das geplante, noch titellose Werk unterrichtet, betont die kommunikative Absicht Bergs: »Das wären vier Sätze! Wenn mir Gott die Kraft gibt, sie zu schreiben, so ist das ja auch nichts anderes als ein Mittel, mich mit Dir in Verbindung zu setzen.«<sup>53</sup> Auch das narrative Programm (»Im Rahmen dieser vier Sätze soll sich alles abspielen, was ich seit dem Moment, wo ich Euer Haus betrat, durchmachte«<sup>54</sup>) erläutert Berg schon hier. Ein weiterer Brief, den Berg in Hinblick auf die in Prag (ohne sein Beisein) stattfindende Uraufführung der *LYRISCHEN SUITE* verfasst, verleiht ebenfalls seinem Wunsch Ausdruck, die Musik für Hanna Fuchs mit Inhalt, mit Sprache, mit Erzählung zu füllen: »Wird die Musik [...] so stark sein, daß sie zu Dir dennoch spricht, und so stark und eindeutig, spricht als sie gedacht ist. Gedacht als ein Bekenntnis [...] unseres Liebe-Erlebens!«<sup>55</sup> Berg führt in den folgenden Absätzen für seine Geliebte zudem das Programm seiner *LYRISCHEN SUITE* detaillierter aus: Er beschreibt Hanna Fuchs die verschiedenen Sätze und die von ihm intendierten Inhalte, verschriftlicht vieles, was er später auch in die annotierte Partitur eintragen wird, skizziert sogar einige Notenbeispiele und gibt ihr mit seinen Erläuterungen einen Leitfaden, der nicht nur seine Liebe erklären, sondern auch ihr Hören (bei der Uraufführung in Prag) lenken soll.<sup>56</sup> Anhand dieser wenigen Beispiele wird deutlich, dass Hanna Fuchs für Berg zu einer »idealen« Leserin und Hörerin wird. Seine Briefe an sie, ebenso wie die annotierte Partitur, erhalten so eine Doppelfunktion: Sie sind nicht alleine Liebesbeweise, sondern zugleich Hilfsmittel, ein »ideales« Gegenüber, eine verstehende Adressatin zu garantieren.<sup>57</sup>

Mit Arnold Schönberg und dem Kolischquartett sind weitere, implizite Adressaten der *LYRISCHEN SUITE* genannt. Auch sie treten mit Berg in einen kommunikativen Prozess, der im Falle Schönbergs über Briefe,<sup>58</sup> im Falle

des Kolischquartetts<sup>59</sup> über einen analytischen Entwurf<sup>60</sup> erfolgt, sich dann aber in der Folge hörend, lesend, und – in der direkten musikalischen Umsetzung durch das Kolischquartett – spielend und interpretierend fortsetzte. Beispielhaft erwähnt – da hier durch eine Personifikation ein narratives Moment angedeutet wird – sei die Einleitung, die Berg den *Neun Blättern* vorausstellt und folgendermaßen überschreibt: »Die Reihe verändert sich im Verlauf der 4 Sätze durch Umstellung einiger Töne. (Diese Veränderung unwesentlich in Hinblick auf die Linie, wesentlich aber in Hinblick auf die Charaktere – »Schicksal erleidend«.)«. <sup>61</sup> Was freilich genau Schicksal erleidet und ob Musik und welche »Charaktere« ein solches erdulden können, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden. Deutlich wird hier aber die narrative Intention Bergs, spricht er doch explizit von »Charakteren« und damit von »narrativem Personal«. Zudem offenbart er an dieser Stelle auch seine »Erwartungen und Vorannahmen«, <sup>62</sup> und lenkt damit ein mögliches narratives Verständnis auch der Interpreten.

Ein weiterer Adressat schließlich ist Alban Berg persönlich – musikalische Zitate, die er seiner eigenen Musik entnimmt, <sup>63</sup> rekurren auf ihn selber und belegen damit einen weiteren narrativen Strang. Dieses selbstreflexive Moment wiederum ist nach Paul Ricœur eines der zentralsten Momente einer Erzählung, in der verschiedenste »Charaktere« miteinander in Beziehung kommen, was ihr eine ethische und moralische Dimension verleiht. <sup>64</sup> Anhand der narrativen (Re-)Konstruktion wird in einem weiteren Schritt die Übertragung in das eigene Leben und die Bildung des eigenen Charakters möglich. Zudem entsteht ein Bewusstsein für die eigene Lebensgeschichte, die stets mit der anderer Personen verbunden ist. Ricœur schlussfolgert, dass Erzählungen der Erkenntnis dienen, dass Selbstreflexion wichtiger sei, als von anderen bewertet zu werden. <sup>65</sup> Bemerkenswert sind Ricœurs Aussagen hinsichtlich ihrer Adressaten, zielen sie doch sowohl auf den Rezipienten als auch auf den Autor ab, dem durch die narrative Selbstreflexion ein neues Rollenverständnis zugesprochen wird.

Die ideale Leserschaft setzt sich bei Alban Berg also aus einem Konglomerat seiner bewusst intendierten Adressaten (nicht der allgemeinen Hörerschaft bzw. dieser erst, so scheint es zumindest, anhand des Materials zur *LYRISCHEN SUITE*, in zweitem Rang) zusammen.

## »NARRATIVES PERSONAL« – DER ERZÄHLER UND INTRADIEGETISCHE PERSONEN/FIGUREN

Das »narrative Personal« stellt das personale oder figürliche Gefüge innerhalb einer Narration dar und inkludiert damit auch den expliziten oder impliziten Erzähler. Personen und Figuren unterscheiden sich dabei grundsätzlich durch ihre Kategorisierung in der Realität bzw. Fiktionalität. Während Autoren in fiktiven Erzählungen Figuren<sup>66</sup> erfinden, schreiben sie in faktualen Geschichten über Personen, also Menschen aus Fleisch und Blut.<sup>67</sup> Martinez stellt fest, dass es nur ein einziges »unerlässliches Merkmal für den Status einer Figur« gibt, nämlich »dass man ihr mentale Zustände (Wahrnehmungen, Gedanken, Gefühle, Wünsche, Absichten) zuschreiben können muss«.<sup>68</sup> Zudem unterscheidet sich die Figur von der realen Person durch die Abgeschlossenheit, die Begrenztheit und das Fragmentarische ihrer Geschichte – alle Informationen über eine fiktionale Figur sind auf den Erzähltext beschränkt, während das Leben einer realen Person nicht auf die narrative Beschreibung reduziert ist. Auch musikalische Narrationen können sowohl fiktives als auch reales narratives Personal und damit sowohl fiktive als auch reale Erzähler beinhalten. Die Instanz des Erzählers wird dabei in literaturwissenschaftlichen wie in musikologischen Theoriemodellen als die zentralste bewertet. Er stößt den Erzählvorgang an, anhand seiner Darstellungen lassen sich verschiedene Erzählperspektiven unterscheiden.<sup>69</sup> Wer ist nun der Erzähler in der *LYRISCHEN SUITE*? Gibt es außer ihm noch anderes narratives Personal? Eine kurze Beleuchtung der verschiedenen Sätze und ihrer Inhalte soll eine erste Annäherung an die narrativ-musikalische Darstellung der verschiedenen Personen/Figuren geben und die eigentliche Handlung skizzieren. Zentrales Material sind hier wiederum die Briefe an Hanna Fuchs sowie die annotierte Partitur, da sie an die »ideale Leserin« gerichtet sind und die Intentionen des Komponisten und den narrativen Inhalt der *LYRISCHEN SUITE* am konkretesten (nämlich: in diesem Spezialfall der Adressierung) wiedergeben.

Der erste Satz bildet eine Art der Einleitung, seine »fast belanglose Stimmung [lässt] die folgende Tragödie nicht ahnen«<sup>70</sup> und erzählt – wie Berg in einem Brief an Hanna schreibt – »vom Beginn meines [Bergs] nach Prag Kommens«<sup>71</sup>. Der Satztitel<sup>72</sup> »Allegretto gioiale« charakterisiert den »fast unverbindlichen, freundlichen Einleitungscharakter«<sup>73</sup> und suggeriert so die beschriebene »Belanglosigkeit«, die nur Hanna Fuchs (durch Bergs

Angaben) als eine Art der »Ruhe vor dem Sturm«, als kontrastierender Auftakt zur kommenden Tragödie deuten kann.<sup>74</sup> Personen oder Figuren lassen sich in diesem Satz nicht ohne weiteres zuordnen, vielmehr scheint es sich hier um eine zeitliche und örtliche Kontextualisierung zu handeln, die allerdings »voll von geheimen Beziehungen unserer Zahlen 10 und 23 und unserer Anfangsbuchstaben H F A B sind«.<sup>75</sup> Diese geheimen Bezüge sind zugleich Indizien, die Rückschlüsse auf einen impliziten Erzähler und sein ideales Gegenüber zulassen. Zudem sorgen sie für einen Erzählfluss, sie wecken Erwartungen auf das Kommende.

Der zweite Satz, das »Andante Amoroso« spricht laut Berg »eine andere Sprache«, er zeigt »Dich [Hanna] und Deine süßen Kinder in drei Themen, die rondoartig immer wiederkehren«.<sup>76</sup> Damit benennt Berg in diesem Satz das narrative Personal explizit: Es handelt sich dabei um reale Personen, nämlich um Hanna, Dorothea (genannt Dodo) und Franz Edwin (genannt Munzo), denen hier musikalische Themen zugeordnet werden,<sup>77</sup> und die, wie die annotierte Partitur verdeutlicht, in eine Handlung eingebunden sind. Geschildert wird wiederum eine Szene im Hause Fuchs-Robettin: Die Mutter ist im Gespräch mit ihren spielenden Kindern, »aus dem Spiel wird Ernst«,<sup>78</sup> es kommt zu einem kleinen Disput zwischen Munzo und Dodo, Hanna tritt dazwischen und schlichtet den Streit.<sup>79</sup> Diese kurze Auseinandersetzung dient also der Charakterisierung der handelnden Personen und malt eine Alltagsszene, aus der heraus sich die weitere Handlung entwickelt. Der dritte Satz wird zeitlich vom Erzähler (also Berg) genau eingeordnet: Er überschreibt ihn in der annotierten Partitur mit dem Datum des 20. Mai 1925. Nur die Adressatin Hanna Fuchs kennt allerdings die genauen Vorfälle dieses Tages. Berg füllt seine Musik hier also mit zusätzlichem Inhalt, der wahrscheinlich auch über das hinausgeht, was er in die annotierte Partitur einträgt. In einer dem Satz vorangestellten kurzen Erklärung deutet er den Inhalt dieses Satzes an und führt aus, dass »noch [...] alles Geheimnis [war] – uns selbst Geheimnis«.<sup>80</sup> Dieser Satz schildert dabei »das Anfangs Ahnungslose, Geheimnisvolle, das Flüsternde unseres [Fuchs' und Bergs] Beisammenseins«.<sup>81</sup> Die musikalisch-motivische Zuordnung ist einerseits weniger eindeutig als noch im zweiten Satz und doch verraten alleine die Variationen<sup>82</sup> der sich ständig wiederholenden, mit den Namensinitialen »A. B.« und »H. F.« spielenden Motive viel über den Inhalt und die zunehmende Zuneigung des Komponisten und seiner Geliebten, die in diesem Satz zu implizitem Protagonisten werden, die von einem

impliziten Erzähler beschrieben werden. An dieser Stelle wird das autobiographische Geflecht deutlich, das die *LYRISCHE SUITE* prägt: Alban Berg ist hier zugleich der Komponist, der (implizite) Erzähler und als Protagonist zudem Teil des narrativen Personals, worauf an späterer Stelle nochmals eingegangen werden soll. Geprägt ist der dritte Satz zudem von einer (durch das Pianopianissimo, das das Geflüster andeutet) sehr verhaltenen, aber intensiven Steigerung ab Takt 46, die einerseits verdeutlicht, dass eine gewisse Entwicklung nicht mehr aufgehalten werden kann, andererseits »plötzlich«<sup>83</sup> in ein Fortissimo ausbricht und in das »Trio estatico«<sup>84</sup> übergeht, das den »ersten kurzen Liebesausbruch«<sup>84</sup> darstellt. Mit diesem Trio wird nicht alleine ein erster Höhepunkt musikalisch beschrieben, er ist vor allem in Hinsicht auf das musikalische Erzählkonzept von großer Bedeutung, da Berg Hanna Fuchs in Takt 77 in der annotierten Partitur auf die Veränderung »ihres«<sup>85</sup> Themas hinweist und sie auffordert, es mit ihrem Thema in Takt 13/14 des 2. Satzes zu vergleichen. Berg merkt die im Vergleich zum 2. Satz stattgefundene Veränderung der Form dieses Themas an:<sup>85</sup> Während es dort in der ersten Violine (eingebettet in die Textur der anderen Streicher) erklingt, erhält es nun dadurch, dass es in allen vier Streichern unisono erklingt, durch die rhythmische Augmentation und die veränderte Dynamik eine ganz neue Intensität.

Notenbeispiel 1: T. 13/14, 2. Satz der *LYRISCHEN SUITE*,  
aus: Berg, Alban: *Partitur der Lyrischen Suite für Streichquartett*,  
Universal Edition, Wien/London o.J. [1927].

Notenbeispiel 2: T. 77/78, 3. Satz der *LYRISCHEN SUITE*, »Trio estatico«, aus: Berg, Alban: *Partitur der Lyrischen Suite für Streichquartett*, Universal Edition, Wien/London o.J. [1927].

An dieser Stelle erhält auch die Bemerkung<sup>86</sup> über die sich verändernden »Charaktere«, die Berg für das Kolischquartett in den *NEUN BLÄTTERN* notiert, und sofern man annimmt, dass Narrationen trotz wechselnder Adressaten unausgesprochen existent bleiben, eine deutlichere Kontur.

Der vierte Satz, das »Adagio appassionato«<sup>87</sup>, basiert nach Berg auf dem »Trio estatico«. Berg schreibt an Hanna Fuchs, dass sich »Tags darauf«<sup>88</sup> »das dort und wie ein Blitz einschlagende Liebesbewußtsein zur großen unendlichen Liebesleidenschaft«<sup>89</sup> entfalte. In der annotierten Partitur markiert Berg die verschiedenen Themen, ordnet sie sich selbst und Hanna Fuchs zu, überschreibt sie mit »ich und Du«<sup>90</sup>, und zieht in Takt 30 ebenfalls wieder den Vergleich zu Hannas Thema im 2. Satz, das auch hier erneut in veränderter Form aufgenommen wird. Durch das Zitat aus Zemlinskys *LYRISCHER SYMPHONIE* wird aus der textlosen Instrumentalmusik nun tatsächlich narrativ-sprachliche Handlung, die Berg in einem Brief an Hanna wie folgt beschreibt: »Die zuerst von mir überschwänglich gesprochenen Worte: »Du bist mein Eigen, mein Eigen« [...] wiederholst Du in süßer, ganz verhaltener Verträumtheit.«<sup>91</sup> Nachdem dieser narrative Höhepunkt erreicht ist, schließt der Satz »verebbend ... ins ganz Vergeistigte, Seelenvolle, Überirdische.«<sup>92</sup> Der 4. Satz liefert zudem durch die Chiffrierungen des Notentextes – anhand der Zahlensymbolik und durch die Initialen Bergs und Fuchs’ – weitere Indizien für das narrative Vorgehen des impliziten Erzählers. Der 5. Satz, das »Presto delirando« appelliert durch Bergs



Annotationen an das wissende Gegenüber: »Dieses Presto delirando kann nur verstehen, wer eine Ahnung hat von den Schmerzen und Qualen, die nun folgten. – Von den Schrecken der Tage mit ihren jagenden Pulsen.«<sup>93</sup> Mit diesem Appell an den Adressaten, in diesem Falle Hanna Fuchs, ist nach Wolf Schmid ein zentraler Indikator für den impliziten Erzähler erfüllt:<sup>94</sup> Berg ruft seine Leserin indirekt auf, eine bestimmte Haltung zu seiner Musik und damit auch zu seiner musikalischen (Nach-)Erzählung einzunehmen. Mit den auskomponierten Pulsschlägen ab Takt 15 überträgt Berg den beschriebenen Inhalt in die Musik. Breite, lang ausgehaltene Akkorde im Flautando leiten von den Tagen zu den schmerzhaft lang empfundenen Nächten über und zeichnen das »qualvolle Tenebroso der Nächte, mit ihrem kaum Schlaf zu nennenden Dahindämmern«<sup>95</sup> nach. Daran schließt sich ab Takt 121 wieder der unruhige Puls der Tage an. Bis zum Ende des Satzes wird der musikalische Herzschlag der Tage und die kaum auszuhaltende Dauer der Nächte zum Maß der Unruhe der Hauptperson. Auskomponierte Erinnerungen an glücklichere Zeiten, die hier durch musikalische Analepsen<sup>96</sup> Eingang in den Notentext finden und die auf motivisches Material des vierten Satzes rekurren,<sup>97</sup> versprechen eine kurzfristige Erleichterung der Qualen, was sich jedoch rasch als »Delirium... ohne Ende...«<sup>98</sup> und damit als Illusion entpuppt.

Der 6. Satz schließlich schildert den »Höhepunkt der Verzweiflung und Trostlosigkeit«.<sup>99</sup> In ihn schreibt Berg das von Stefan George übersetzte Baudelaire-Gedicht *DE PROFUNDIS CLAMAVI*. Die textlose Instrumentalmusik wird nun zu einem Lied, einem Monolog, den die Hauptperson an die »einzig Teure« richtet. Das Gedicht ist dabei auf überaus geschickte Art und Weise in den Satz eingewoben, hiervon zeugt beispielsweise der Tristanakkord in Takt 26f., der einen Meta-Kontext der tragischen Liebe eröffnet. Folgerichtig erstirbt dieser Satz »bis zum völligen Erlöschen«<sup>100</sup> »in Liebe, Sehnsucht und Trauer«.<sup>101</sup>

Vergleicht man die sechs Sätze der *LYRISCHEN SUITE*, so fällt ihre unterschiedliche narrative Gestaltung auf: Ein erstes sich änderndes Moment ergibt sich mit der erzählten Zeit. Während in den Sätzen 1 bis 4 kurze (maximal einen Tag dauernde) Szenen eingeblendet werden, wird im fünften und sechsten Satz über eine längere, nicht näher bestimmbare Zeitdauer berichtet. Ein weiterer Unterschied zu den ersten vier Sätzen und den beiden letzten ergibt sich durch die Beschränkung auf nur noch einen Protagonisten, auf den leidenden, liebeskranken Alban Berg, dessen Empfinden in

einer Innensicht in die Musik übertragen wird. Die Erzählung an sich wird somit zweiteilig: Während die ersten vier Sätze auf den Höhepunkt zusteuern, folgt danach im 5. und 6. Satz der Abstieg hin zur Katastrophe. Dieser Aufbau erinnert stark an die *Doctrine classique* eines klassischen Dramas: Nach einer Einleitung (in den ersten beiden Sätzen der *LYRISCHEN SUITE*), in der die handelnden Personen eingeführt und kontextualisiert werden, kommt es zu einer Steigerung mit erregendem Moment (Katastase). Eine – noch schwache – Ankündigung des drohenden Konfliktes könnte man aus dem Geschwisterstreit des zweiten Satzes herauslesen. Die Situation verschärft sich im dritten Satz: Der verheiratete Berg verliebt sich in die Industriellen-Gattin Hanna Fuchs-Robettin. Ihr Empfinden gipfelt schließlich im Höhepunkt der Liebeserklärung »Du bist mein eigen, mein eigen« im 4. Satz, einer Liebeserklärung, die eigentlich nicht sein darf, da beide anderweitig gebunden sind. Das nachfolgende, retardierende Moment (nach Gustav Freitag<sup>102</sup>) und auch die Katastrophe verlaufen in Bergs musikalischer Erzählung in abgeschwächter Form, wird die Liebe doch schon am Ende des »Adagio appassionato« ins Religiöse überhöht. Verzögerung und Katastrophe beziehen sich in erster Linie auf das Aushalten dieser Liebe, die nicht sein darf, und die (musikalisch, aber auch im übertragenen Sinne) im völligen Erlöschen endet.<sup>103</sup>

Es ist notwendig, an dieser Stelle den Fokus nochmals auf Alban Berg selbst zu legen, der in der *LYRISCHEN SUITE* wie bereits beschrieben drei verschiedene Positionen einnimmt: Er ist der Komponist, der implizite Erzähler und zugleich ein Protagonist seiner eigenen Geschichte. Alle drei narrativen Instanzen zeichnen sich dabei durch ein Geflecht an Beziehungen und durch ihr Spiel mit der Biographik aus. Die Entscheidung, der Biographik im Zusammenhang mit Alban Berg auch entgegen kritischer musikologischer Tendenzen<sup>104</sup> also einen größeren Raum einzuräumen, ist folgerichtig eine sehr bewusste. Wie äußert sich nun dieser Umgang mit der Autobiographik bei Berg? Woran lassen sich Bergs Hang zur Selbstinszenierung, zur »Literarisierung seines Lebens«<sup>105</sup> und zur Mythisierung festmachen und wie wirken sie sich auf ein autobiographisches Komponieren aus? Ein Beispiel soll die genannten Tendenzen seiner Persönlichkeit knapp umreißen: Ein zentraler Punkt, der Berg immer wieder beschäftigt, ergibt sich mit seinem eigenen Schaffensprozess. Seine Reflexion hierzu erstreckt sich auf die Idee, dass der künstlerischen Arbeit immer ein äußerer Impuls vorausgehen müsse.<sup>106</sup> Diese Meinung zeigt sich deutlich in einem Brief an

seine Frau Helene vom 8. Juli 1914. Berg beschreibt für sie den Prozess vom Einfall bis zur tatsächlichen Entstehung einer Komposition aus seiner Sicht:

»Heut hatt' ich einen arbeitsreichen und erfolgreichen Tag. Mir ist viel Wichtiges und Schönes eingefallen, hoffentlich erlange ich dieser Tage die Kraft, es auch so niederzuschreiben, wie es mir vorschwebt. Das ist nämlich noch ein weiter Weg. Fast gerade so weit wie der Weg vom Erlebnis bis dorthin, wo es musikalische Gestalt annimmt. Und wie viele Erlebnisse nehmen die nie an, und wie oft leider bleibt's wieder nur bei der leblosen Gestalt, der nie das Leben eingehaucht wird!«<sup>107</sup>

Gerade der letzte Satz zeigt – wenn auch nur in Umrissen –, dass Berg den Umkehrschluss in Erwägung gezogen haben könnte: nämlich das Erleben den musikalischen Einfällen anzupassen, um ihnen so »Leben einzuhauchen«, seinen Werken eine Berechtigung zu verschaffen. Berg versucht, die gelebte und erlebte Realität so zu gestalten, dass diese – seinen Absichten und Zielen gemäß – zu einer musikalischen Inspiration wird. An dieser Stelle nun zeichnet sich auch die Gelegenheit zur Selbstinszenierung bei Berg deutlich ab: Der Komponist versteht und nutzt die Möglichkeit, das Leben so zu leben, dass es zur Inspiration seines Schaffens wird. Dass dieses Bewusstsein zu einer Umkehrung des Erlebnis-Schaffens-Prozesses tatsächlich vorhanden ist, belegt ein weiterer Brief – diesmal an Schönberg – ebenfalls aus dem Jahr 1914, in dem er schildert, dass er trotz körperlicher Schwierigkeiten und Asthma, »endlich« zum Arbeiten gekommen sei. Berg fährt fort:

»Also genug Vorbedingungen, um einmal etwas Lustiges zu schreiben. Aber vielleicht geht's einmal verkehrt!: Wenn das, was ich schreibe, nicht das ist, was ich erlebt habe, richtet sich das Leben vielleicht einmal nach meinen Kompositionen, die ja dann die reinsten Prophezeiungen wären.«<sup>108</sup>

Auch wenn dieser Kommentar sicherlich ironisch gemeint ist und in erster Linie darauf abzielt, die schlechte gesundheitliche Lage Bergs und seiner Frau mit etwas Humor zu tragen, so zeigt sich an dieser Stelle doch, dass der Komponist reflektiert genug ist, die Möglichkeit einer Erlebnis-Schaffens-Umkehrung in Betracht zu ziehen und die Realität als Muse für sein musikalisches Schaffen zu betrachten. Auf diesen Willen Bergs, sein Schaffen durch äußeres Erleben und inneres Empfinden zu bereichern, spielt

auch Theodor W. Adorno an, wenn er feststellt, dass Bergs Liebesgeschichten von Anfang an ein Stück seines Produktionsapparates bildeten, daß sie, ganz im Sinne des österreichischen Witzes, »verzweifelt, aber nicht ernst waren«, weshalb »das unhappy end« »gewissermaßen mitkomponiert« war.<sup>109</sup>

Diese Einschätzung Adornos wiederum referiert auf eine Definition Paul de Mans, der von der Autobiographie als einem »Maskenspiel« spricht und davon ausgeht, »dass das Leben der Autobiographie nicht notwendigerweise vorangehe, sondern umgekehrt auch die Vorstellung der Autobiographie eine Rückwirkung auf das realiter gelebte Leben ihres Autors haben könnte«.<sup>110</sup> Dieses Nebeneinander von Realität und Fiktion in der Autobiographie mag zunächst überraschen, in diese Lücke fügt sich jedoch das Konzept der von Serge Doubrovsky geprägten Autofiktion ein, das seit den 1980er Jahren im Umfeld der Biographieforschung in den Literaturwissenschaften angewandt wird und das von einer Durchmischung von real erlebten, biographischen Fakten und fiktiven Elementen ausgeht. Autofiktionale Texte sind nach Doubrovsky »nicht Autobiographien, nicht ganz Romane, gefangen im Drehkreuz, im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiographischen und den romanischen Pakt geschlossen haben«.<sup>111</sup> Seine Definition der Autofiktion lautet folgendermaßen: »Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten; wenn man so will, ist Autofiktion«.<sup>112</sup> Martina Wagner-Egelhaaf führt aus, dass das »Arrangement der Fakten und ihre sprachliche Bearbeitung [...] den Einsatz der Fiktion auf den Plan rufen«.<sup>113</sup> Sie schlägt zur Unterscheidung von Fiktion und Realität im Folgenden Lejeunes Entwurf des »autobiographischen Pakts«<sup>114</sup> vor, auf den auch Doubrovsky Bezug nimmt. Lejeune statuiert, dass bestimmte Inhalte eines Textes (etwa eine ausdrückliche Gattungszuordnung durch den Titel als »Roman« oder »Autobiographie«) die Rezeption des Lesers lenken. Nach Lejeune wird eine Autobiographie dann als solche gelesen, wenn die Identität des Autors, des Erzählers und des Protagonisten übereinstimmen.<sup>115</sup> Damit ließe sich die *LYRISCHE SUITE* klar als Autobiographie einordnen. Frank Zipfel macht jedoch deutlich, dass die Gebundenheit des autobiographischen Pakts nach Lejeune zu kurz greift, und unterscheidet in der Folge drei Arten der Autofiktion: 1) Die Konstruktion eines autobiographischen Werks führt zu fiktiven Momenten; 2) Autor und Protagonist sind identisch, das vermeintlich autobiographische Werk ist jedoch mit einer fiktiven Gattungsbezeichnung überschrieben und 3) der

Text bietet dem Leser sowohl einen autobiographischen als auch einen romanescen Pakt an. Durch die daraus resultierende Unsicherheit des Lesers kommt es zu einem Oszillieren zwischen den beiden Lesarten.<sup>116</sup> Alle drei Möglichkeiten der Autofiktion lassen sich auf die *LYRISCHE SUITE* übertragen: So handelt es sich bei Bergs Streichquartett um ein vielschichtiges, mehrdeutiges Konstrukt, das damit die Interpretation als Autofiktion rechtfertigt. Auch die zweite Variante der Autofiktion scheint im Hinblick auf Bergs Streichquartett Geltung zu erlangen, ist sie doch mit dem Titel »Lyrische Suite« überschrieben und verweist mit ihrer Betonung des »Lyrischen« auf einen fiktiven, vom faktualen Leben des Autors losgelösten Kontext. Durch die verschiedenen Verständnisebenen der Musik Bergs ist es zudem nicht möglich, deutlich zwischen Autobiographie und Fiktion zu unterscheiden. Auch in dem vermeintlich deutlich autobiographisch geprägten Erzählstrang in der annotierten Partitur für Hanna Fuchs finden sich Momente, die auf eine Selbstinszenierung hinweisen und damit das Autobiographische um (mehr oder minder bewusste) fiktive Spuren erweitern. So bietet beispielsweise schon der Annotationsvorgang selbst einen ersten Anknüpfungspunkt. Einerseits betont Berg seine besondere Liebe zu Hanna Fuchs, andererseits fällt das extreme Spannungsverhältnis zwischen der in Massenproduktion gedruckten Partitur und den handschriftlich festgehaltenen intimsten Eintragungen Bergs auf. Während die Annotationen im ersten und im zweiten Satz in Schönschrift eingetragen werden, wird das Schriftbild im Verlaufe der Partitur immer unregelmäßiger, die Eintragungen scheinen hastiger vorgenommen worden zu sein und werden auch seltener. Erst im letzten Satz, der durch den Einbezug des Baudelaire-Gedichts monologischen Charakter hat, kehrt Berg zum anfänglichen sorgfältigen Schriftbild zurück. Aus diesen Beobachtungen lassen sich zwei Interpretationsansätze entwickeln, die das »Hin und Her«<sup>117</sup> zwischen den beiden Lese-Pakten nochmals verdeutlichen: Bergs Veränderung der Schrift könnte aus einer Müdigkeit resultieren, diese vielen Eintragungen vornehmen zu müssen, um Hanna Fuchs als »ideale« Leserin oder Hörerin zu garantieren. Diese Unlust stünde jedoch Bergs narrativer und expliziter Erklärung der »großen Liebe«<sup>118</sup> zu Hanna Fuchs diametral entgegen: Die heimliche Liebesbeziehung würde durch ihre gewollte Überhöhung von einem (bewussten oder unbewussten) Moment der Fiktion durchdrungen. Eine zweite Möglichkeit, die Veränderung der Schrift zu deuten, ergibt sich mit der Inszenierung des Schriftbildes, das sich jeweils dem Inhalt und – spätestens

ab dem vierten Satz – der Rastlosigkeit der Musik anpasst. Auch diese Interpretation würde den Eindruck einer bis ins Detail durchdachten, konstruierten musikalischen Erzählung und die Zuschreibung zur Autofiktion (definiert nach Zipfel) stützen.

Ein zentrales Moment, das Konnotationen auslöst, soll abschließend als ein Verbindungsglied der Erzählinstanzen benannt werden: Es handelt sich hierbei um den Titel, den der Komponist seinem Werk verleiht. Mit der *LYRISCHEN SUITE FÜR STREICHQUARTETT* schafft Berg (bewusst oder unbewusst) mehrere Konnexe. So rekurriert der Titel einerseits auf Alexander Zemlinskys *LYRISCHE SYMPHONIE*. Durch seine Benennung beruft er sich auf den offiziellen Widmungsträger, einen Adressaten, und verweist auf dessen Werk, das durch Zitate in Bergs *LYRISCHER SUITE* einen zentralen Platz einnimmt. Damit präsentiert Berg eine Richtlinie, die nicht nur den Erwartungshorizont Zemlinskys, sondern auch den anderer »informierter« Hörer und Leser beeinflussen wird. Andererseits lässt das »Lyrische« im Titel der *LYRISCHEN SUITE* einen Interpretationsspielraum zu, der gerade im Zusammenhang mit einer narrativen Ausdeutung von großem Interesse ist. Berg sucht – jenseits jeder Gattungszuschreibung – einen lyrischen »Ton«, eine besondere, musikalische Qualität, die ihm eine hohe semantische Dichte erlaubt. Zentral ist die Perspektive des Lyrischen Ichs, das »als Gefühlsausdruck eines Individuums [...] die Zeitlichkeit transzendieren [kann]: Es zeigt sich als Simultaneität, in der die einzelnen Elemente nur als integraler Teil des Ganzen fungieren«<sup>119</sup> und die so auch eine Veränderung der zeitlichen Wahrnehmung ermöglicht. In Bezug auf Alban Berg erwirkt diese veränderte Sichtweise auch eine veränderte Interpretation: Der Komponist Alban Berg ist in seiner *LYRISCHEN SUITE* nun nicht nur in Personalunion Erzähler und Protagonist seiner eigenen Geschichte, sondern zugleich ein vielschichtiges »Lyrisches Ich«, das nach Margarete Susman »kein Ich im real empirischen Sinne, sondern [...] Ausdruck, [...] Form eines Ich ist.«<sup>120</sup> Dieses »Lyrische Ich« ist »die einzige Gestalt im Kunstwerk [...], deren Inhalte den ganzen Umfang des Kunstwerks ausfüllen und die allein seine Richtung, seine Welt festlegt.«<sup>121</sup>

Berg erweist sich in seiner *LYRISCHEN SUITE* damit als virtuoser Erzähler, der die in der Musik in besonderem Maße mögliche Simultaneität der Erzählstränge geschickt ausnutzt, um gleichzeitig und durchaus nicht eindimensional verschiedene Adressaten ebenso zu erreichen wie im Gesamten ein (mehr oder weniger informiertes) breiteres Publikum. »Alles« zu »erzählen«<sup>122</sup>

bleibt dabei natürlich ein Desiderat, das dem Komponisten Berg ebenso zugeschrieben werden könnte wie Morgenstern seiner Person grundsätzlich Freude am »Daigetzen«<sup>123</sup> attestiert hat – aber Narrativität ist, zumindest bezogen auf Alban Berg, in der Gleichzeitigkeit von Musik auf andere Weise, vielleicht sogar vielschichtiger möglich, als es in Briefen oder Gedichten der Fall wäre.

## ANMERKUNGEN

- 1 Brief Alban Bergs an seine Frau Helene vom 15. Mai 1925, Berg-Nachlass in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, F21.Berg.1581/1925,6.
- 2 Floros, Constantin: *Alban Berg und Hanna Fuchs. Die Geschichte einer Liebe in Briefen*, Zürich/Hamburg 2001, S. 30.
- 3 Vgl. annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, F21.Berg.3437 (A/Berg 6), S. VI.
- 4 Zitiert nach Metzger, Heinz-Klaus/Riehn, Rainer: »Statt eines Nachworts zur Kontroverse«, in: *Musik-Konzepte 9: Alban Berg. Kammermusik II*, hrsg. von dies., München 1979, S. 8-11, hier S. 9.
- 5 Wiener Jiddisch, Ausdruck für »tiefsinnig quatschen« und »übermäßig herumreden«. Vgl. Morgenstern, Soma: *Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe*, hrsg. von Ingolf Schulte, Lüneburg 1995, S. 162.
- 6 Zahlreiche Untersuchungen machen die Schwierigkeiten und Vorbehalte, aber auch die Chancen und Möglichkeiten musiko-narratologischer Herangehensweisen deutlich, wobei alleine die Menge der narrativen Studien die Reichweite dieses Themas belegt. Vgl. den Überblick über »Musik und Erzählen« in Lodes, Birgit: »Musik und Narrativität«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hrsg. von Michele Calella/Nikolaus Urbanek, Weimar 2013, S. 367-382. Vgl. auch die Beiträge in *Musiktheorie* 27 (2012), Themenheft *MUSIK UND ERZÄHLEN*.
- 7 Scherliess, Volker: *Alban Berg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, hrsg. von Kurt Knusenberger, Reinbek bei Hamburg 1975, S. 14.

- 8 Aus dem Jahr 1907 hat sich das *BERGWERKSDRAMA* erhalten, des Weiteren existiert ein Manuskript einer Jugendliteratur mit dem Titel *HANNA* sowie einige Gedichte, die ebenfalls vor 1910 entstanden. Es ist nach Bergs eigener Aussage zudem davon auszugehen, dass während seiner Schulzeit, angeregt durch »die jeweilige Schullektüre«, noch weitere »Epen entstanden«. Vgl. den Brief Alban Bergs an Anton Webern vom 11. August 1924 in Redlich, Hans Ferdinand: *Alban Berg. Versuch einer Würdigung*, Wien 1987, S. 292.
- 9 Bergs Affinität zur Literatur zeigt sich zudem auch bei den bewusst gegen den Zeitgeschmack gewählten Texten für die zwischen den Jahren 1905 und 1908 entstandenen *SIEBEN FRÜHEN LIEDER* ebenso wie bei der ungewöhnlichen Auswahl des *WOYZECK*-Stoffs. Vgl. Martin, Dieter: »Der doppelte Wozzeck. Georg Büchners Dramenfragment als moderne Oper bei Alban Berg und Manfred Gurlitt«, in: *Wort und Ton*, hrsg. von Günter Schnitzler/Achim Aurnhammer, Freiburg im Breisgau 2011, S. 423-446, hier S. 426f.
- 10 Rode, Susanne: *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der LULU*, Frankfurt am Main 1988, S. 71.
- 11 Vgl. z.B. Micznik, Vera: »Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler«, in: *Journal of the Royal Musical Association* 126/2 (2001), S. 193-249. Vgl. auch Almén, Byron: *A Theory of Musical Narrative*, Bloomington/IN 2008.
- 12 Vgl. z.B. Cone, Edward T.: *The Composer's Voice*, Berkeley/CA 1974. Vgl. auch Newcomb, Anthony: »Narrative Archetypes in Mahler's Ninth Symphony«, in: *Music and Text: Critical Inquiries*, hrsg. von Steven Paul Scher, Cambridge 1992, S. 118-136; Abbate, Carolyn: *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton/NJ 1991.
- 13 Erzählen gilt als eine grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, die es ihm erlaubt, seine Umwelt zu fassen und zu vermitteln – gleichermaßen sein Wissen in Kommunikation, Welterfahrung in Bedeutungseinheiten zu übersetzen. Musik wird ebenso als »konstituierender Faktor zu einer humanen Lebenswelt« verstanden, als Mittel zur Sinnsuche, als eine lebensnotwendige Form menschlichen und kulturellen Ausdrucks und menschlicher Kommunikation. Vgl. Picht, Georg: »Wozu braucht die Gesellschaft Musik?«, in: *Dt. Musikat. Referate, Informationen* 1972, Nr. 22, Bonn 1972, S. 35-39.



- 14 Tatsächlich ist die kausale oder intentionale Rolle des Autors in der Kunsttheorie umstritten. Vgl. hierzu z.B. Wimsatt, William K./Beardsley, Monroe C.: »The Intentional Fallacy«, in: dies., *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*, Lexington/KY 1954, S. 3-18. Im spezifischen Fall der Untersuchung der Narrativität am Beispiel von Bergs *LYRISCHER SUITE* soll jedoch die Autorintention miteinbezogen werden.
- 15 Vgl. Schönert, Jörg: »Author«, in: *Handbook of Narratology*, hrsg. von Peter Hühn/John Pier/Wolf Schmid/Jörg Schönert Berlin/New York 2009, S. 1-13, hier S. 2.
- 16 Vgl. ebd.
- 17 Zur Problematik und »Doppelexistenz« des Interpreten, der Teil der Erzählung wird, vgl. z.B. Cone (wie Anm. 12), S. 57-80, 115-135.
- 18 Vgl. z.B. Rabinowitz, Peter J.: »Music, Genre and Narrative Theory«, in: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, hrsg. von Marie-Laure Ryan, Bloomington/IN 1992, S. 305-328. Vgl. auch Meelberg, Vincent: »Sounds like a Story: Narrative Travelling from Literature to Music and Beyond«, in: *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*, hrsg. von Sandra Heinen/Roy Sommer, Berlin 2009, S. 245-260.
- 19 Ein frappantes Beispiel dieser Vorgehensweise ergibt sich dadurch, dass die Hochblüte des Romans als Maßstab für eine mögliche musikalische Narrativität angesetzt wird. Daraus resultieren enge zeitliche Grenzen (von Beethoven bis Mahler) und narrative Musik dürfte überhaupt nur in dieser Zeitspanne auftreten. Zur Problematik dieses Vorgehens vgl. Grabócz, Márta: »Paul Ricoeur's Theories of Narrative and Their Relevance for Musical Narrativity«, in: *Indiana Theory Review* 20/2 (1999), S. 20-39.
- 20 Eduard Hanslick konstatiert in *VOM MUSIKALISCH-SCHÖNEN*, grob gesagt, dass es sich bei Musik nur um »tönend bewegte Formen« handelt, denen zwar Gefühle inhärent sind, die aber niemals bewusst dargestellt werden können. Hanslicks Aussage lässt jede Frage nach musikalischer Narrativität scheinbar obsolet erscheinen, nichtsdestotrotz fällt auf, dass er nur der Darstellung von Gefühlen und Programmen, nicht aber der eigentlichen inhaltlichen Ebene von Musik kritisch gegenübersteht. Zudem muss seine Haltung in den zeitlichen Kontext eingeordnet werden: Hanslick reagiert bewusst auf die konträren

- Überzeugungen der Neudeutschen Schule, die eine »Zukunftsmusik« proklamiert, welche Liszt in seinen programmatischen Symphonien, Wagner in Musikdramen sucht, und die dem Streben nach einem Gesamtkunstwerk entspringt und einer Idee musikalischen Erzählens kompatibel ist. Vgl. hierzu Bartsch, Cornelia: »Erzählerische Momente in der zeitgenössischen Musik als Momente der Erinnerung«, in: *Erzählen. Narrative Spuren in den Künsten*, hrsg. von Ulrike Hentschel/Gundel Mattenklott, Berlin 2009, S. 121-139.
- 21 Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, Laaber 1984, S. 11.
  - 22 Schönberg, Arnold: »Brahms der Fortschrittliche«, in: ders., *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hrsg. von Ivan Vojtěch, Frankfurt am Main 1976, S. 35-71, hier S. 71.
  - 23 Ebd., S. 49.
  - 24 Danuser (wie Anm. 21), S. 11.
  - 25 Ebd.
  - 26 Ebd.
  - 27 Adorno, Theodor W.: *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, S. 10.
  - 28 Die dodekaphone Fassung des Storm-Liedes wird als Vorarbeit zur *LYRISCHEN SUITE* angenommen. Vgl. Laubenthal, Annegrit: »Alban Berg, die Zeit und die Zwölftontechnik: zur Interpretation der beiden Vertonungen des Storm-Gedichts ›Schließe mir die Augen beide‹«, in: »*Was du nicht hören kannst, Musik*«: *Zum Verhältnis von Musik und Philosophie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Werner Keil/Jürgen Arndt, Hildesheim 1999, S. 172-187. Vgl. auch Dopheide, Bernhard: »Zu Alban Bergs Zweitvertonung von Theodor Storms Gedicht ›Schließe mir die Augen beide‹«, in: *Musiktheorie* 7/1 (1992), S. 33-46.
  - 29 Prince, Gerald: »Reader«, in: *Handbook of Narratology*, hrsg. von Peter Hühn/John Pier/Wolf Schmid/Jörg Schönert, Berlin/New York 2009, S. 398-410, hier S. 398.
  - 30 Vgl. hierzu Prince, Gerald: »Notes towards a Preliminary Categorization of Fictional ›Narratees‹« in: *Genre* 4 (1971), S. 100-106. Vgl. auch ders.: »Introduction to the Study of the Narratee«, in: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, hrsg. von J. P. Tompkins, Baltimore/MD 1980, S. 7-25. Eine genauere Ausführung zum Adressaten (»narrataire«) findet sich auch bei Genette, Gérard: *Die Erzählung*, Paderborn 2010, insb. S. 169f., 255-257.

- 31 Vgl. Prince (wie Anm. 29), S. 398.
- 32 Die verschiedenen narrativen Instanzen können auch durch ein Kommunikationsmodell gefasst werden. Der Autor wird damit zum »Sender«, der Leser/Hörer zum »Empfänger«. Gängige Kommunikationsmodelle wurden z.B. von Paul Watzlawick und Roman Jakobson entwickelt. Vgl. Watzlawick, Paul/Beavin, Janet H./Jackson, Don D.: *Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern 1969; Jakobson, Roman: »Linguistik und Poetik«, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, hrsg. von Jens Ihwe, Frankfurt am Main 1971, S. 142-178.
- 33 Vgl. Riffaterre, Michael: »Criteria for Style Analysis«, in: *Word* 15 (1959), S. 154-174; ders.: »Describing Poetic Structures. Two Approaches to Baudelaire's *LES CHATS*«, in: *Yale French Studies* 36/37, (1966), S. 200-242. Riffaterre erklärt hier (S. 215f.) den bewussten Leser zum »superreader«.
- 34 Vgl. Fish, Stanley: *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, New York/London 1967; ders.: »Literature in the Reader: Affective Stylistics«, in: *New Literary History* 2/1 (1970), S. 123-162. Fish sieht den Leser ebenfalls als kompetentes Gegenüber des Autors, das durch seine Reaktion oder Antwort den Text vervollständigt. Er geht in seinem Einbezug des Lesers sogar noch weiter und erklärt mit seiner Idee der »Affective Sylistics«, dass Texte nicht nur Objekte, sondern Ereignisse seien, deren Wirkung auf den Leser erforscht werden müsse. Vgl. ders.: *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretative Communities*, Cambridge/MA 1980.
- 35 Vgl. Culler, Jonathan: »Beyond Interpretation: The Prospect of Contemporary Criticism«, in: *Comparative Literature* 28/3 (1976), S. 244-256. Culler versucht in Anlehnung an Stanley Fish Kriterien für einen informierten und qualifizierten Leser aufzustellen.
- 36 Vgl. hierzu die Überlegungen von Ravaux, Françoise: »The Return of the Reader«, in: *The French Review* 52/5 (1979), S. 708-713.
- 37 Schmid, Wolf: »Erzählstimme«, in: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 131-138, hier S. 136.
- 38 Vgl. z.B. Prince, Gerald: *A Dictionary of Narratology*, Lincoln 1987, S. 58. Princes Definition des Narrativen macht deutlich, wie zentral der Empfänger für die Erzählung ist: »narrative: The recounting [...] of

one or more real or fictious EVENTS communicated by one, two or several (more or less overt) NARRATORS to one, two, or several (more or less overt) NARRATEES.« [Großschreibung im Original.] Eine genauere Ausführung zum Adressaten (»narrataire«) findet sich auch bei Genette (wie Anm. 30), insb. S. 169f., 255-257.

- 39 Vgl. z.B. Prince (wie Anm. 38), S. 58.
- 40 Vgl. Rabinowitz (wie Anm. 18), insb. S. 316ff. Rabinowitz arbeitet verschiedene »Regeln« aus, nach denen sich eine Geschichte ihrem Adressaten erschließt. Dabei kann der Rezipient zwei verschiedene Standpunkte einnehmen: Er kann sich in die Geschichte einfühlen und so gewissermaßen Teil von ihr werden oder aber er nimmt die Geschichte objektiv und im Wissen darüber, dass es sich hierbei nur um eine Fiktion handelt, wahr. Etwaige Mischformen werden vernachlässigt.
- 41 Ebd., S. 313.
- 42 Vgl. Meelberg (wie Anm. 18).
- 43 Vgl. Wolf, Werner: »Erzählende Musik? Zum erzähltheoretischen Konzept der Narrativität und dessen Anwendbarkeit auf Instrumentalmusik«, in: *Der Komponist als Erzähler. Narrativität in Dimitri Schostakowschs Instrumentalmusik*, hrsg. von Melanie Unseld/Stefan Weiss, Hildesheim 2008, S. 17-44. Wolfs kognitives Modell fügt sich in eine Reihe mit anderen kognitiven Modellen ein, vgl. Herman, David : *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus/OH 1999; ders.: *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln/NB 2002; Fludernik, Monika: *Towards a »Natural« Narratology*, London 2005. Vgl. auch dies., *Einführung in die Erzähltheorie*, Darmstadt 2006.
- 44 Vgl. Neubauer, John: »Tales of Hoffmann and Others: On Narrativizations of Instrumental Music«, in: *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, hrsg. von Ulla-Britta Lagerroth/Hans Lund/Erik Hedling, Amsterdam 1997, S. 117-136.
- 45 Brief Zemlinskys an Berg vom 8. November 1926. Zitiert nach Weber, Horst (Hrsg.): *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, Darmstadt 1995, S. 318f. Die Gegenbriefe von Berg an Zemlinsky haben sich nicht erhalten bzw. sind nicht veröffentlicht.

- 46 Berg übergab die Partitur der *LYRISCHEN SUITE* erst im Sommer 1927 an Zemlinsky, so dass sich dieser vorerst auf seinen Höreindruck stützen musste.
- 47 Zemlinsky fasst sich betreffs dieser Vorstellungen sehr kurz und vage. Vgl. Brief Zemlinskys an Berg vom 8. Januar 1927, in: Weber (wie Anm. 45), S. 319.
- 48 Brief Zemlinskys an Berg vom 17. Januar 1927. Zitiert nach ebd., S. 320ff.
- 49 Brief Zemlinskys an Berg vom 30. August 1927. Zitiert nach ebd., S. 323.
- 50 Brief Zemlinskys an Berg vom 8. Januar 1927. Zitiert nach ebd., S. 319.
- 51 So erklingt beispielsweise in T. 85/86 im »Trio estatico« ein weiteres Zitat aus Zemlinskys *LYRISCHER SYMPHONIE*. Hierzu und zu weiteren Zitaten vgl. Floros (wie Anm. 2), S. 122-127.
- 52 Vgl. z.B. Floros (wie Anm. 2); Perle, George: *Style and Idea in the LYRIC SUITE of Alban Berg*, Stuyvesant/NY 1995. Vgl. auch Fischer, Gerhard: *Amour fou. Hanna Fuchs, Alban Berg und ein Streichquartett, genannt LYRISCHE SUITE*, Wien 2009.
- 53 Undatierter Brief von Alban Berg an Hanna Fuchs. Zitiert nach Floros (wie Anm. 2), S. 32.
- 54 Zitiert nach ebd.
- 55 Brief Alban Bergs an Hanna Fuchs vom 23. Oktober 1926. Zitiert nach ebd., S. 50-55, hier S. 53.
- 56 Unklar bleibt indessen, ob Hanna Fuchs die Uraufführung der *LYRISCHEN SUITE* in Prag überhaupt besucht hat und ob sie auf einen der Liebesbriefe Bergs antwortete.
- 57 George Perle berichtet von einem weiteren idealen Leser der *LYRISCHEN SUITE*: Julius Schloss, ein Berg-Schüler, unterstützte seinen Lehrer bei den Korrekturen am Streichquartett und erhielt von Berg zum Dank eine Partitur mit folgendem Eintrag: »Meinem lieben Schloss – Der in den Tagen der Korrekturen an diesem Quartett wahrhaft bewiesen hat, dass er auch den Schlüssel [Unterstreichungen im Original] zu meiner Musik hat.« Zitiert nach Perle (wie Anm. 52), S. 57.
- 58 Vgl. z.B. den Brief Bergs an Schönberg vom 13. Juli, in dem Berg seinem Lehrer das verwendete dodekaphonische Material skizziert,

- da »nur Du«, also Schönberg, sich einen Begriff von den Schwierigkeiten und Möglichkeiten der dodekaphonischen Kompositionsweise machen könne. Vgl. Brand, Juliane/Hailey, Christopher/Meyer, Andreas (Hrsg.): *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, Teilband II: 1918-1935*, Mainz/London 2007, S. 267-271, hier S. 271.
- 59 Eine Untersuchung der Interpreten als Sonderfall der Erzählinstanzen (sowohl Adressat als auch ausführender Erzähler) könnte sich im Falle von Bergs Werken als fruchtbar erweisen, muss hier aus Platzgründen aber ein Desiderat bleiben.
- 60 Es handelt sich hier um *NEUN BLÄTTER ZUR LYRISCHEN SUITE FÜR STREICHQUARTETT*, in denen Berg sein Werk für das aufführende Streichquartett analytisch skizzierte, um den vier Musikern den Zugang zur *LYRISCHEN SUITE* und die Interpretation des Stückes zu erleichtern. Vgl. von Rauchhaupt, Ursula (Hrsg.): *Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette der Wiener Schule. Eine Dokumentation*, München 1971, S. 105-116.
- 61 Ebd., S. 105.
- 62 Schmid (wie Anm 37.), S. 136.
- 63 So rekurriert beispielsweise die auf H heruntergestimmte C-Saite des Violoncellos im »Largo desolato« auf den Gebrauch dieses Tones in seiner Oper *WOZZECK*. Vgl. hierzu: Floros, Constantin: *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992, S. 286f.; Perle (wie Anm. 52), S. 49-56.
- 64 Ricœur unterscheidet zwischen »first-« und »second-order narratives«, also über- und untergeordneten Narrativen, wobei letztere durch die Verquickung und das In-Beziehung-Treten der in der Erzählung agierenden Personen entstehen können. Vgl. Ricœur, Paul: *Oneself as Another*, Chicago 1990, S. 147f.
- 65 Vgl. ebd., S. 165-168.
- 66 Figuren müssen dabei nicht zwingend »menschlich« oder »menschenähnlich« sein und weisen häufig phantastische Züge auf: Es kann sich hier also ebenso um ein »Ding« wie um ein Tier (z.B. in Tierfabeln) oder eine Maschine (z.B. in Science-Fiction-Romanen) handeln. Einen Sonderfall, auf den an dieser Stelle jedoch nicht weiter eingegangen werden soll, stellen historische Personen dar, die in einen fiktiven Roman eingebettet werden. Vgl. hierzu Martínez, Matías: »Figur«, in:

*Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hrsg. von Matías Martínez, Stuttgart/Weimar 2011, S. 145-150, hier S. 145.

- 67 Ebd.
- 68 Ebd.
- 69 Gérard Genette führt mit dem Begriff der »Erzählstimme« oder auch »Stimme« eine neue Bezeichnung für den Autor und »[...] alle Subjekte [ein], die, sei es auch nur passiv, an dieser narrativen Aktivität [der Erzählhandlung] beteiligt sind.« Genette (wie Anm. 30), S. 137.
- 70 Annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. VIII.
- 71 Brief Alban Bergs an Hanna Fuchs vom 23. Oktober 1926. Zitiert nach Floros (wie Anm. 2), S. 53.
- 72 Die so »sprechenden« Satzbezeichnungen bilden nach Werner Wolf in der eigentlich textlosen Instrumentalmusik erzählerische Stimuli zur Aktivierung kognitiver Rahmen und evozieren beim Leser somit eine Bereitschaft, narrative Inhalte in die Musik hinein zu interpretieren. Vgl. Wolf (wie Anm. 43), S. 34-38.
- 73 Ebd.
- 74 Hier lenkt Berg also die Hörerwartung in zwei Richtungen: Das Gros der Hörer versteht die suggerierte Freundlichkeit und Unverbindlichkeit, während Hanna als »ideale« Hörerin diesen Satz bereits mit der folgenden Katastrophe konnotiert.
- 75 Zitiert nach Floros (wie Anm. 2), S. 53.
- 76 Ebd.
- 77 So wird beispielsweise Dodo, durch zwei im Sprechrhythmus des Namens erklingende »c« (in der Solmisation »do«) vertont (annotierte Partitur, S. 17, ab T. 56 in der Bratsche), während Munzo »nicht ohne Absicht« einen »leisen czechischen Einschlag« erhält (annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass [wie Anm. 3], S. 13, ab T. 16).
- 78 Vgl. ebd., S. 23.
- 79 Berg notiert den Moment des Eingreifens der Mutter mit »Da trittst Du dazwischen«. Vgl. ebd., S. 24, ab T. 131.
- 80 Vgl. ebd., S. 26.
- 81 Brief Alban Bergs an Hanna Fuchs vom 23. Oktober 1926. Zitiert nach Floros (wie Anm. 2), S. 54.

- 82 Vgl. z.B. 3. Satz der *LYRISCHEN SUITE*, T. 1f.: Das Motiv (B-A-F-H) wandert von der Violine 1 in die Violine 2 (A-B-H-F), die Viola (A-B-F-H) und schließlich wieder in die Violine 1 (B-A-F-H).
- 83 Vgl. annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 35, Übergang von T. 69 zu T. 70.
- 84 Vgl. Floros (wie Anm. 2), S. 54.
- 85 Berg notiert: »Vgl. Dein Thema in Takt 13/14 des II. Satzes! Aber welche [Unterstreichung im Original] Form hat es indessen angenommen!«. Vgl. annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 36f.
- 86 Vgl. von Rauchhaupt (wie Anm. 60), S. 105.
- 87 In seinem Brief an Hanna Fuchs schreibt Berg, dieser 4. Satz heiße »Adagio affettuoso«. Vgl. Floros (wie Anm. 2), S. 54.
- 88 Berg überschreibt den 4. Satz mit diesen Worten. Vgl. annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 46.
- 89 Floros (wie Anm. 2), S. 54.
- 90 Vgl. annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 46, T. 24f. Die Themen sind jeweils als Hauptthemen gekennzeichnet. Bergs Thema findet sich in der Bratsche, Hannas Thema beginnt auf der letzten Achtel in T. 24 in der ersten Violine.
- 91 Floros (wie Anm. 2), S. 54.
- 92 Annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 55f.
- 93 Ebd., S. 57.
- 94 Vgl. Schmid, Wolf: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, Amsterdam <sup>2</sup>1986, S. 28.
- 95 Annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 59, ab T. 51-121.
- 96 Zu musikalischen Analepsen vgl. Abbate (wie Anm. 12).
- 97 Berg verweist im 5. Satz ab Takt 356-371 auf die Takte 45/46 im 4. Satz. Durch das Tremolo der Streicher, die hohe Lage und das viel raschere Tempo erklingt im »Presto delirando« jedoch eine verzerrte Erinnerung, die dem »idealen« Leser und Hörer schon zum Zeitpunkt ihres Erklingens ihre Vergeblichkeit offenbart. Vgl. Annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 71f.
- 98 Annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 74-76.



- 99 Floros (wie Anm. 2), S. 54.
- 100 Spielanweisung für die Viola im letzten Takt des letzten Satzes der *LYRISCHEN SUITE*.
- 101 Beginn des Baudelaire-Gedichts: »Zu dir, Du einzig Teure, dringt mein Schrei [...]«. Vgl. auch annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. 78, T. 13 (Vla).
- 102 Vgl. Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas*, Leipzig 1863.
- 103 Im Roman wäre sowohl ein Freitod aus unglücklicher Liebe als auch ein offenes, unglückliches Ende vergleichbar dem von Hans Castorp in Thomas Manns Roman *DER ZAUBERBERG* möglich, den der Leser auf einem Schlachtfeld des ersten Weltkrieges aus den Augen verliert und dessen Schicksal ungewiss endet. Vgl. Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, Berlin 1991, S. 1008.
- 104 Die Haltung der Musikwissenschaft zur Biographik ist von einer anhaltenden Kontroverse um ihre Einordnung ins Fach gekennzeichnet. Einen Überblick hierzu bietet etwa Unseld, Melanie: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014. Zudem kam es gerade im Falle Bergs zu einer Debatte über den Einbezug biographischer Daten in die Analyse seiner Musik, wie sie etwa durch Constantin Floros vorgenommen wurde. Vgl. z.B. Floros, Constantin: »Das esoterische Programm der *LYRISCHEN SUITE* von Alban Berg«, in: *Musik-Konzepte 4: Alban Berg. Kammermusik I*, hrsg. von Heinz Klaus Metzger/ Rainer Riehn, München 1978, S. 5-48. Eine Gegenposition nahm Dietmar Holland ein: Holland, Dietmar: »Musik als Autobiographie? Zur Entschlüsselungsmethode von Constantin Floros bei Werken von Gustav Mahler und Alban Berg«, in: *Biographische Konstellationen und künstlerisches Handeln*, hrsg. von Giseler Schubert (= Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Paul-Hindemith-Institutes, Bd. 6), Frankfurt am Main/Mainz 1997, S. 110–127.
- 105 Vgl. Rode (wie Anm. 10), S. 71.
- 106 Vgl. hierzu Floros (wie Anm. 63), S. 87ff.
- 107 Berg (wie Anm. 1), S. 252.
- 108 Brand/Hailey/Meyer (wie Anm. 58), S. 482.
- 109 Zitiert nach Metzger/Riehn (wie Anm. 4), S. 9.
- 110 Wagner-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, S. 10. Vgl. auch de

- Man, Paul: »Autobiographie als Maskenspiel« in: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hrsg. von Christoph Menke, Frankfurt am Main 1993, S. 131-146, hier S. 133f.
- 111 Doubrovsky, Serge: »Nah am Text«, in: *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008), S. 123-133, hier S. 126.
- 112 Ebd., S. 123.
- 113 Wagner-Egelhaaf (wie Anm. 110), S. 10.
- 114 Vgl. Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt am Main 1994.
- 115 Vgl. ebd., S. 30.
- 116 Vgl. Zipfel, Frank: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, in: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*, hrsg. von Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer, Berlin/New York 2009, S. 284-314.
- 117 Ebd., S. 306.
- 118 Annotierte Partitur der *LYRISCHEN SUITE*, Berg-Nachlass (wie Anm. 3), S. VI.
- 119 Ebd.
- 120 Susmann, Margarete: *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, Stuttgart 1910, S. 18. Susman setzt 1910 mit ihrer Studie den Anfangspunkt der Debatte um das »Lyrische Ich«.
- 121 Ebd., S. 19.
- 122 Vgl. Berg (wie Anm. 1).
- 123 Vgl. Morgenstern (wie Anm. 5), S. 162.